

## الشكلية الروسية

د. فريال جبوري غزول

الفكرة الثورية الأصيلة نوع من  
اللغم ، لا يمكن لأيّ مفجّر آخر في  
العالم ان يقوم مقامها .

جورجي بليخانوف

فالإنسان إذن يُشكّل الاشياء حسب  
قوانين جمالية .

كارل ماركس

قد يتساءل سائل ما الداعي إلى دراسة حركة نقدية روسية النشأة ، ازدهرت في العشرينات ثم اختفت من الميدان النقدي في الاتحاد السوفياتي ، في مجلة تصدر عن معهد الإغناء العربي في الثمانينات؟ والسؤال وارد ووجيه ، وإن كان الردّ عليه سيفرض علينا الدخول في حقل أوسع من النقد الأدبي ، ألا وهو تاريخ المعرفة . وهذا المقال محاولة لرسم ملامح هذه المدرسة النقدية القصيرة العمر ، العميقة الأثر ، لنذكر من خلال التعرف عليها وعلى أمثالها نغطاً من أنماط الحركات الفكرية في التراث الإنساني .

إن تاريخ الشكلية الروسية يدل بوضوح وببلاغة على أن وظيفة الحركات والمدارس الثورية الأصيلة تمتد وتثمر بالرغم من سلطات القمع وقوى التجاهل المفروض ؛ لأنها بحمد ذاتها وعبر مسيرتها مُفجّر لا مثيل له للطاقت الفكرية الكامنة . ومع أن حركة الشكليين الروس قد أصبحت ماضياً ثقافياً يُدرّس كمرحلة تاريخية<sup>(١)</sup> ، إلا أنّ أثرها امتدّ إلى مدرسة براغ البنوية ، ومدرسة النقد الشمولي البولندية ، والمدرسة الشكلية والبنوية الفرنسية ، ومدرسة النقد الجديد في إنكلترا وشمال أميركا ، كما أنها بُعثت أخيراً في الاتحاد السوفياتي من خلال مجموعة دراسات قام بها أساتذة من جامعة تارتو . وهذا مشير إلى أن الأصالة الثورية

ستجد لها منطلقاً تتدفق منه عاجلاً أم آجلاً ، في الإقليم الذي وُلِدَتْ فيه أو في أيّ بقعة أخرى من العالم ؛ لأن الفكر الصادق يتعدى المحلية والظرفية .

إن الاهتمام الشديد بالشكلية الروسية وترجمة آثارها إلى مختلف اللغات الأوروبية<sup>(٢)</sup> ، وحتى العربية<sup>(٣)</sup> لدليل واضح على أنّ عطاءها لم ينضب . وما نحتاج له في المكتبة العربية هو كتاب يجمع بين دفتيه ترجمة لأهم النصوص من أعمال الشكليين الروس . ولا نشك في أن دراسة هذه الحركة ونشر نصوصها مترجمة إلى العربية سيكون حافزاً لمراجعة تراثنا ، ومقارنة الشكلية الروسية المعاصرة بالشكلية العربية القديمة ، واكتشاف مساحات التماس بينهما وأوجه التشابه والاختلاف . وتعتمد دراستنا هذه على الترجمات الإنكليزية والفرنسية ، مع الرجوع إلى الأصل الروسي عند وجود النصّ بين أيدينا ، فإنّ أكثر النصوص الشكلية غير متاح بلغته الأصلية لنفاده ، ولعدم اهتمام الجهات الرسمية في الاتحاد السوفياتي بطبعه من جديد وتسويقه .

### الشكلية الروسية والتراث النقدي الأوروبي

قبل أن ندخل في منطلقات الشكلية الروسية النقدية وأسساها الجمالية يجدر بنا توضيح بعض الالتباسات التي تنشأ أصلاً من اسم الحركة ؛ فالشكلية مصطلح يرتبط ذهنياً بمفاهيم مسبقة ، ويستدعي أحكاماً مُصنَّفة . ولا مفرّ لنا في هذا المجال من التعامل مع ثنائية الشكل والمضمون في الفكر الأوروبي ؛ فالشكلية لا يمكن تقويمها إلاّ من خلال فهم خلفية مصطلح الشكل في التراث الأوروبي الجمالي والفلسفي . وما لا يُنكر أنّ كلمة الشكل غنية بالدلالات ؛ فهي تشير إلى القالب ، أو البنية ، أو الصورة ، أو المنظومة ، أو الصياغة .

لقد استخدم أفلاطون مصطلح الشكل أو ما يسمى باليونانية (eidos) مرادفاً لمصطلح المثل في فلسفته ، ورأى أنّ الشكل مرتبط بطبيعة الشيء ، وأن معرفة ماهية الشيء تقتضي معرفة شكله ، وقد قال بأسبقية الأشكال ، أو المثل على الموجودات . أمّا أرسطو فقد اتفق مع أفلاطون في أنّ الشكل يُدركُ عقلياً ، وأنه العنصر الذي يجعل من مادة ما شيئاً جلياً ، إلا أنه اختلف مع أفلاطون في رفضه مبدأ انفصال الشكل ، ووجوده مستقلاً (إلا في حالات نادرة)<sup>(٤)</sup> .

ويقترّب مفهوم أرسطو للشكل من الوحدة العضوية في كتاباته عن الميتافيزيقيا . وقد تطور المفهوم الأرسطي للشكل عند أفلوطين ، وذلك من خلال ربطه بالجمال . وقد أطلق على هذا المفهوم مصطلح « الشكل الداخلي » (éndon eidos) . لقد بقي مفهوم الشكل مرتبطاً ببعد أنتولوجي مبرّر للوجود حتى لدى كانط الذي ربط المفهوم ببعد إبستمولوجي ومعرفي ؛ فقد قال كانط بأن الشكل هو العامل المنظم للتجربة وتعدّد الأحاسيس<sup>(٥)</sup> . وسنرى أهمية مفهوم كانط للشكل عند دراسة الشكلية الروسية وتركيزها على دور الإدراك الحسيّ (Perception) . كما أنّ شيلر الرومانسي قد ساهم في تطوير مفهوم الشكل الذي عرّف به كقوة مُحَوِّلة

لخوافز عمياء . وعنده أصبح الشكل أقرب إلى المُشكَّل . أما هيغيل فلم يرَ في الشكل أكثر من المظهر الحسي للفكر .

وهكذا نرى بالرغم من التبسيط الشديد الذي قمنا به أنَّ مفهوم الشكل ودوره المعرفي قد ترجَّح في الحضارة الأوروبية بين كونه جوهرياً أو ثانوياً ، وبين تصويره كدينامية مُشكَّلة أو كقالب خارجي . أما مصطلح الشكلية فهو يحمل في ثناياه بعض معاني الشكل ؛ فقد أصبحت الشكلية تعني « نزعة ترمي إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور »<sup>(١)</sup> . وكثيراً ما ترتبط الشكلية بنظرية الفنّ للفنّ ، إلا أنَّ الشكلية الروسية تختلف فكرياً عن هذه النظرية في دعوتها إلى الموضوعية .

وهنا يجدر بنا أن نذكر أنَّ الشكليين الروس لم يطلقوا اسم الشكلية على حركتهم ، وإنما أطلقت عليهم وألتصقت بهم . فلم يرتح الشكليون لهذه التسمية ، وإن قبلوا بها على مضض لرواجها . وفي مقال لأينجنوم ، أحد رواد الحركة ، تحفظ الكاتب من تسمية « الشكلية » ؛ لأنها ليست وصفاً دقيقاً للحركة ، وقد فضّل عليها المورفولوجية ، موضحاً : « إنني أفضّل أن أسمى المنهج بالمنهج المورفولوجي تمييزاً له عن الاتجاه النفسي أو السوسولوجي وما شابه ، حيث لا يكون الأدب نفسه موضوع البحث وإنما ما يعكسه الأدب »<sup>(٢)</sup> . كما أنّه دعا إلى تسمية الشكليين بالمخصّصين (Specifikatory) ؛ لأنهم يدرسون خصوصية الأدب .

وما لا شكّ فيه أنَّ الشكليين الروس لم يرتاحوا كثيراً إلى مصطلح الشكلية ؛ لما فيه من ظاهرية وسطحية ، وحاولوا إيجاد مصطلح بديل ، وإن لم يوفّقوا في ذلك . كما أنَّ أعمالهم تدل على أنَّ البدايات في النقد الشكلي كانت فعلاً مرتبطة بظاهر الشكل ، ولكنها تطوّرت إلى دراسة بنيته . وقد بدأت بالتعامل مع الظواهر الأسلوبية ، ثم تعدتها إلى التعامل مع كلية النصّ ، كما تجاوزت مرحلة التعامل مع النصّ المستقلّ إلى دراسة علاقة النصّ بالأنظمة الأخرى : الاجتماعية ، إلخ ؛ وهذا دليل على دينامية الحركة وقدرتها على التطوّر والتفاعل مع ما يوجّه لها من نقد ، أي أنها لم تتوقع بل نمت ونضجت .

ولا بدّ لنا أن نتعرّض في مجال الحديث عن الشكلية الروسية وتطوّرها الداخلي إلى الظروف التاريخية التي جعلتها تزدهر وتنكمش ، ثم تنقرض في الاتحاد السوفياتي . ونحن نعلم أنَّ روسيا كانت تمرّ في أوائل القرن العشرين بتحوّلات سياسية واقتصادية ؛ وهنا يفرض السؤال نفسه علينا . هل كانت الشكلية الروسية وليدة الثورة أو وليدة فكر مضادّ للثورة ؟ وهذا سؤال ما زال يستدعي كثيراً من السجلات الفكرية . وقد مرت فترة كانت تعتبر فيها كلمة الشكلية شتيمة توجه لكل منحرف أيديولوجي عن الخطّ الرسمي في الاتحاد السوفياتي . أما الآن فقد بدأ بعض المؤرخين يرون في الشكلية الروسية ظاهرة من ظواهر الثورة والطليعية التي قمعتها عهود الجمود الفكري ، وأنه لو حصل تفاعل حقيقي بين الشكلية والماركسية لتكوّنت مدرسة

نقدية مشمرة. ويرى بعضهم في فكر التوسير (المفكر الفرنسي) بداية هذا التفاعل بين النقد الشكلي والأيدولوجية الماركسية<sup>(٨)</sup>.

لقد تميّزت العلاقة بين الشكلية الروسية والعقيدة الماركسية بالتوتر الذي كان يصل إلى درجة العداء السافر، مع أنّ بعض الشكليين الروس كانوا موالين للحركة البولشفية، وكانوا مناضلين ثوريين. ولكن اجتماع الماركسية والشكلية في شخص أو أكثر لا يعني بالضرورة تفاعلاً، وقد يكون تجاوزاً أو تقاطعاً. وليس هذا المقال مجال دراسة تاريخية لتطور الصراع بين النقد الشكلي وممارسات العقيدة الماركسية في الاتحاد السوفياتي، ولكن لا بدّ من الإشارة إلى عدم وجود اختلاف حقيقي بين الماركسية والشكلية، وإن كان هناك بون شاسع بين تطبيقات الشكلية في مجال الأدب والتفسيرات السائدة لفكر كارل ماركس حينذاك. فالشكلية الروسية كانت واعية لعلميَّتها أو على الأصحّ لكونها تطمح إلى مرتبة علمية في دراسة الأدب، وللماركسية الهدف نفسه.

لقد بدأت الشكلية الروسية بدايات رائدة، ولكنها مفتقرة إلى عمق فلسفي أو دراسات إمبريقية شاملة. بدأت كومضات فكرية أعلنها روّادها على الملأ بشكل استفزازي، محاولين الدفاع عنها من خلال تحليل ذكي ودقيق، وإن كان انتقائياً، مما جعل الحركة معرضة للنقد. وبما أنّ الشكليين اقتصرُوا في تفكيرهم على الأدب في أول الأمر، ولم يحاولوا أن يربطوا بينه وبين الظواهر الإنسانية الأخرى، فقد تعرّضوا لتهمة الانعزالية. وهكذا نرى كيف أنّ النقد الماركسي الذي وُجّه إليهم في أول الأمر كان نقداً بناءً، يكشف عن قصورهم أو سطحيّتهم، ويستخدم عدم نضوجهم للتشهير بهم، ولكنه لم يكن رفضاً قاطعاً لأسس الشكلية، وهذا واضح في الفصل الشهير الذي كتبه تروتسكي عن الشكلية في كتابه «الأدب والثورة»<sup>(٩)</sup>، والذي صار فيما بعد مبرراً للهجوم والتهجّم على الشكلية. لقد كان عنوان الفصل: «الماركسية والمدرسة الشكلية في الشعر»، وفيه يقابل تروتسكي بين الشكلية والماركسية، ويتهّم الشكليين بتقليصهم الظاهرة الشعرية إلى عناصر الصرف والإيتمولوجيا، ويقارن بينهم وبين مدرسة الفنّ للفنّ، ويتحدّث عن تبليّن موقف الشكلية من الديالكتيكية المادية التي ترى في الفنّ خادماً اجتماعياً. وعليّنا ألاّ ننسى أنّ أسلوب تروتسكي يائس أسلوب الشكليين السّجالي، ويغلب عليه التهويل والمبالغة والسخرية. ومع ذلك فقد اعترف تروتسكي باستقلال الشكل في الفنّ. وهو لم ينكر وجود المضمون والشكل في العمل الأدبي، ولكنه قال بأن المضمون (فكرة أو شعوراً أو مزاجاً) دعامة العمل الأدبي، ومن خلال التعبير الفنيّ يصبح المضمون الفكري أدباً. وهذا يعني أنّ الشكل عند تروتسكي - كما بصرّح بذلك - ليس انعكاساً مستسلماً وصريحاً لفكرة ما، وإنّما هو عنصر فعّال يؤثر على الفكرة نفسها. ويستطرد تروتسكي ليُفنّد حجج شكلوفسكي رائد الشكلية، بعد أن يصورها تصويراً يكاد يكون كاريكاتورياً، مؤكّداً على ضرورة اكتشاف أصول وظروف تكوين العمل الفنيّ، وليس قوانينه فقط. هذا، على الرغم من أنّه اعترف بأنّ الحكم على عمل فنيّ يقتضي الحكم على شكله. ويضيف أنّ

منهج التحليل الشكلي ضروري، ولكنه غير كافٍ. وأخيراً اتهم تروتسكي الشكليين بغياب الجدلية من منهجهم، وأنهم في آخر الأمر مثاليون على طريقة كانط.

قد يبدو مقال تروتسكي كنقد لاذع عند قراءة أولى، إلا أننا نجد في ثناياه قبولاً مع تحفظ لكثير من مبادئ الشكلية في النقد. وهذا المقال لا يبرر الحملة التي قامت ضد الشكليين. ويمكننا تفسير الحسار الشكلية لسببين: أولهما أن الخطأ الرسمي في الفن عزز المضمون على الشكل، وثانياً أن اتحاد الكتاب البروليتاريين تبنى أسساً نقدية شعبية، ورفض التعقيد، ودعا إلى الأدب التحريضي المباشر<sup>(١٠)</sup>. كما أن كتاباً ونقاداً مثل مكسيم غوركي قد روجوا لفكرة الواقعية التقليدية في الفن، ودعوا إلى أدب يعكس الواقع كما هو، بما فيه من تناقضات تاريخية. وقد تبنى هذا الموقف على أسس فلسفية الناقد الهنغاري جورج لوكاش: مما أدى إلى عزل الشكلية التي كانت مرتبطة بالحركة المستقبلية (المعادل النقيضي للواقعية التقليدية).

إن أهمية لوكاش بالغة في توجيه النقد الأدبي عند الماركسيين. فإذا أضفنا تأثير هيغيل الذي تصاعد عند نشر المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لماركس (عام ١٩٣١)، نرى كيف أدى هذا كله إلى اعتبار المضمون الفلسفي أو الفكري محوراً للنقد والتعامل مع الشكل كعنصر ثانوي. فما يميز تولستوي على سبيل المثال عن لوكاش هو الرؤية الاجتماعية وعلاقتها بمنظور الفلاحين الروس، وليس أساليب السرد عنده<sup>(١١)</sup>.

وهكذا ساهمت نظرية الانعكاس أو المحاكاة للواقع والتركيز على المضمون في إبعاد الشكلية عن الميدان النقدي. أما الآن فقد تغيرت الأمور؛ لأنّ الماركسية نفسها قد غيرت محورها. وأهم تغيير هو القراءة الجديدة لأعمال ماركس التي قام بها التوسير. فبينما يرى لوكاش في الأدب وعياً مُميزاً يمكن عبر قراءته اكتشاف التناقضات الجوهرية في حقبة تاريخية معينة، فإن التوسير يرى أن الواقع الاجتماعي لا يُحكم بنوع أساسي واحد من التناقضات بل بالعديد منها، وهو يقسمها إلى ثلاثة مستويات: اقتصادي، وسياسي، وأيديولوجي؛ وكل منها مستقل إلى حدٍّ معين، ومحكوم بقوانينه الخاصة. والتغير يتم - كما يقول التوسير - لا نتيجة ما يحصل في التناقضات الاقتصادية، ولكن من تطابق تناقضات على غير مستوى؛ فعندما يحصل تناقض أيديولوجي ويتطابق مع التناقض الاقتصادي والسياسي مكوناً تناقضاً مركباً، حينذاك يتم التغير<sup>(١٢)</sup>. ومن هذا المنطلق تصبح قراءة الأدب كقراءة نصّ يعكس التناقضات الأساسية غير مقبولة؛ لأنّ لكل مستوى تناقضاته الخاصة به. وبذلك يصبح الأدب قوة اجتماعية يمكن أن تساهم بالتغيير عند تقاطعها مع قوى أخرى في المجتمع. وهذا التوجّه الماركسي الجديد أعاد إلى الأذهان إصرار الشكلية على خصوصية الأدب واستقلالته. ونحن نستحضر التفسيرات الماركسية الجديدة؛ لأنها تلقي ضوءاً على رواج النقد الشكلي الحالي.

## تاريخ الشكلية الروسية

لقد أشرنا إلى أهمية الشكلية الروسية وموقعها في الفكر المعاصر، وكيف أنها ترتبط بتاريخ المعرفة وتمثل امتداداً وتجديداً، أي أننا قدّمنا الحركة من خلال سياق التراث الغربي الذي نبعت منه وصبت فيه. والآن نحاول رصد تاريخ الحركة الشكلية وتطورها ونضجها، ثم انحسارها واختفاءها.

ولا يمكننا أن نفهم نشأة الشكلية الروسية قبل التطرّق إلى المناخ الفني والنقدي في روسيا، بالإضافة إلى المناخ الفكري والسياسي الذي شجّع الريادة والتغيير، والذي سبق أن أشرنا إليه، ولا داعي إلى الخوض فيه؛ فقد فجّرت ثورة أكتوبر طاقات فنية ونقدية، كما أن التراكم الابداعي حفّز النقد على التعامل مع الظاهرة الفنية وتحليلها. لقد جاءت الحركة الرمزية في الشعر في أواخر القرن التاسع عشر بغموض مدروس؛ مما أدّى إلى تركيز القراءة على النصّ نفسه، والانشغال بدلالاته وتراكيبه وعلاقاته. وكان النقد الأكاديمي بأساليبه التقليدية غير قادر على فهم أعماق المستويات وتشابكها في النصّ الرمزي. وهكذا، فقد وقف هذا النقد عاجزاً أمام هذه النصوص؛ مما أدّى إلى زعزعة الثقة بهذا النوع من النقد، وهذا بدوره أدّى إلى انفصام بين النقد والإبداع. أما النقاد الشكليون فكانوا متحالفين مع الطليعة الأدبية، رافضين القيم النقدية الأكاديمية، وكانوا لا يكتفون بتجاهل النقد التقليدي بل حاولوا إثارة المحافظين الأكاديميين من خلال كتاباتهم الاستفزازية. وعلى أيّ حال فقد كان هناك نوع من التعدّد والتضارب في حقل النقد الأدبي في روسيا في أوائل القرن العشرين، لعدم قدرة أيّ اتجاه على السيادة. وقد مهّد بعض النقاد للشكلية بتركيزهم على الصياغة في النصّ الأدبي، كما أنّ بعضهم عرّف الشعر على أنه ظاهرة لغوية.

وكانت الطليعة الأدبية قد تجاوزت الرمزية إلى الحركة الأكمية (Acmeism)، وهي حركة شعرية ابتعدت عن غموض الرمزية وألحّت على الجانب التصويري وعلى الوضوح الفكري، محاولة تقديم نسيج الأشياء وليس روحها، وهي نوع من الكلاسيكية الجديدة بروح معاصرة: ومن أهمّ روّادها أخاتوفا وماندلشتوم. كما ازدهرت المستقبلية (Futurism)، وهي حركة فنية اتّصفت بالتمرد المتطرّف على تقاليد القرن التاسع عشر، محاولة التعبير عن دينامية القرن العشرين والمدنية المعاصرة. وقد دعت إلى الشعر الحرّ، وإلى التداعيات اللفظية. ومن أهمّ شعرائها وأقربهم إلى الحركة الشكلية الشاعر مايكوفسكي.

لقد تمخّص كثير من الطلاب الجامعيين للأدب الطليعي، وكان قسم منهم يتخصّص في دراسة اللغة والألسنية والأدب والجماليات؛ فكانوا يجتمعون فيما بينهم ليدرسوا في اللغة والنقد، محاولين التوصل إلى استيعاب الظواهر الأدبية الجديدة. وفي عام ١٩١٥ تشكّلت «حلقة موسكو الألسنية» (Moscow Linguistic Circle)، وفي عام ١٩١٦ تكوّنت «جمعية لدراسة اللغة الشعرية» في بيتروغراد (والتي كانت تسمّى قبل ذلك «سان بيترسبرغ» وبعدها «لينينغراد»)، واسم الجمعية الكامل بالروسية: Obschestvo Izucheniya

(Poëticheskogo Jazyka ، ومختصره «أوبوياز» (OPOYAZ) . وقد عُرفت بالاسم الأخير<sup>(١٣)</sup> . وهكذا كانت بداية الحركة الشكلية من هاتين الجماعتين ، وبشكل حلقات نقاش يقدم فيها الأعضاء دراسات عما يهمهم . وقد ترك الجدل البتاء وتبادل الحوار طابعه على هذه الحركة ومرونتها في التكيف والتفاعل ، كما أن ازدواجية البداية في كل من موسكو وبيتروغراد كان يمثل محوري الألسنيين والجمالين . وقد احتفظت الحركة بتوتر خلّاق بين هذين المحورين . وقد كان بعض الشكليين كتاباً مبدعين ، كفيكتور شك洛夫سكي ويوري تينيانوف ، مما جعل العلاقة بين الإبداع والنقد في صميم تجربتهم<sup>(١٤)</sup> .

تميّزت جماعة موسكو بتجانس قوي ؛ فقد كانت تمثل محاولة الألسنيين إدراك ماهية الأدب وخصوصيته ، وكان أعضاؤها يجتمعون في بيت رومان ياكوبسون . أما جمعية «أوبوياز» فكانت ائتلافاً من طلبة يتخصصون في دراسة فلسفة اللغة وبين آخرين يدرسون نظرية الأدب . وكان بينهم فروق نفسية ومزاجية ؛ فكان شلوفسكي بوهيمياً متمرداً ، بينما كان أيجينبوم مثقفاً ذا نزعة غير تقليدية ، وكانوا كثيراً ما يجتمعون في بيت أوسيب بريك<sup>(١٥)</sup> .

وكانت الفترة بين (١٩١٦ - ١٩٢٠) تمثل أعوام السجال والصراع ، وفيها نُشرت أهم الدراسات الشكلية الأولى التي قامت بها جمعية «أوبوياز» ، وقد تميّزت هذه الدراسات بما يلي :

- (١) نبرة راديكالية استفزازية وتهجمية تُنفّر من كل ما هو ميتافيزيقي ومغرق في الغموض .
- (٢) منهجية تجريبية تعتمد على دراسة الظواهر والملاحظة الإمبريقية ، مبتعدة عن الانطباعية .
- (٣) تركيز على الشكل وعلى نسيج النصّ اللفظي ؛ مما أدّى إلى دراسة الأصوات وتكرارها ، والرخامة ، والانسيابية ، والإيقاع .
- (٤) تمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية في استخدام الكلمات . وكان ياكوبنسكي أول من قام بهذه التفرقة ، وقد صاغها ياكوبسون بقوله : إن النصّ الشعري أو الأدبي لغة تتمحور حول مادّتها ؛ مؤكداً كثافة اللغة الشعرية .
- (٥) استقراء المستويات المختلفة للنصّ وأساليبه وتفاعلها المبدع ، كاجتماع السرد الساخر مع الصور العاطفية في قصة غوغول «المعطف» ، كما بيّن أيجينبوم في بحثه .
- (٦) استكشاف الأدوات الأدبية والتقنية البلاغية المستعملة في النصّ . وكان الشاعر مايكوفسكي أول من استعمل مصطلح الانتاج للخلق الأدبي . وقد قام شك洛夫سكي بالتنظير لهذا التعريف من خلال دراسة أدوات الإنتاج وتعرية استراتيجية النصّ .
- (٧) إرجاع الوظيفة الجمالية للنصّ الأدبي إلى الإدهاش والتغريب (Ostraneniye) ؛ مما يثير القارئ ، ويجعله يرى ويدرك غرابة المألوف .

وكانت هذه الفترة في تاريخ الشكلية الروسية من أخصب الفترات، وإن كانت من أكثرها تطرفاً وادعاءً. أمّا ما تلاها (١٩٢٠ - ١٩٢٦) فيمثل فترة النضوج والتطبيق لمقولات الشكلية في دراسات متكاملة وجدية؛ مما أدى إلى تثبيت أقدام هذه الحركة والحّد من مبالغاتها وتهويلها. وفي هذه الفترة تداعت جماعة موسكو؛ لأنّ رئيسها ياكوبسون رحلَ إلى براغ (عام ١٩٢٠)، وانقسمت الجماعة الباقية إلى مذهبين: أحدهما ماركسي، والآخر يتبع هزيل (Husserl)؛ مما أدى إلى إضعاف الجماعة وتفككها. أما جمعية «أوبوياز» فقد توسّعت، كما أنها بدأت تعمل من خلال «قسم التاريخ الأدبي» التابع لمؤسسة بيتروغراد لتاريخ الفن، في العام ١٩٢٠. وهذا يعني أنّ المؤسسات الأكاديمية قد تبنت هذه الحركة. وبنضوج الحركة توسّعت آفاقها؛ فقد تحوّلت من الانصراف الكامل للشكل والرخامة اللفظية إلى المعنى، ومن النصّ الشعري إلى النصّ القصصي. وحصيلة هذه الفترة في غاية الثراء. ونذكر منها كتابات جيرمانسكي عن المعاني الشعرية «غايات البوليطيقا»، وكتابات شكلوفسكي «في نظرية النثر»، ودراسة فينوغرادوف التطبيقية على أعمال الشاعرة أخاتوفا<sup>(١٦)</sup>. كما قام أيجينبوم بدراسة التركيب (Syntax) وعلاقته بالإيقاع، وقام بريك باكتشاف توارد الصور التركيبية - الإيقاعية في الشعر الروسي.

وهكذا تحوّل الاهتمام من الشكل إلى البنية، ومن الأدوات إلى المنظومات. وقد أدّى هذا التطور إلى تحويل الجماعة إلى حركة. ولكن في هذه الحركة بدأت الانقسامات والاتجاهات المتباينة تظهر بصورة أوضح؛ فمثلاً أصرّ ياكوبسون وبوغاتيريف على أنّ النظرية الأدبية فرع من الألسنية. كما أنّ أيجينبوم وجيرمانسكي قالا باستقلال الأدب وعدم خضوعه للألسنية، وإن اعترفا بتقاربه من الألسنية. وهكذا أصبح التشعّبان ملموسين؛ فالألسنيون جعلوا الألسنية تحتوي الأدب، أما الجماليون فجعلوهما متوازيين. وقد وجد الألسنيون في كتابات دو سوسور تأييداً لموقفهم؛ ففي كتابه الشهير<sup>(١٧)</sup> يقول باحتواء منظومة اللغة منظومات التواصل الإنساني كلّها.

أما الفترة الثالثة (١٩٢٦ - ١٩٣٠)، فتمثّل تداعي الحركة تحت الضغوط الخارجية والانقسامات الداخلية. لقد حاول بعض الشكليين الدفاع عن منظورهم، وحاول آخرون التوفيق بين مبادئهم والتيار النقدي السائد، ولكنهم انتهوا جميعاً بالصمت أو بإدانة الحركة. لقد حاول تينيانوف أن يوفّق بين المقولة الماركسية الرسمية «الأدب يعكس الحياة» وبين استقلالية الأدب الأثرية عند الشكليين، فطرح فكرة تقاطع الأدب مع الحياة غالباً. كما أن شكلوفسكي كتب سيرة ذاتية بعنوان «المصنع الثالث» جمعت بين وثائق واقعية وأدب روائي، كما أنه جمع بين الحياة والأدب في دراسة نقدية لرواية «الحرب والسلام» لتولستوي، وفيها يوضح شكلوفسكي العلاقة بين مفهوم الطبقة الاجتماعية والجنس الأدبي. وكتب أيجينبوم مقالاً بعنوان «الأدب والأعراف الأدبية» عام ١٩٢٧، عرّف فيه علاقة الأديب بالجمهور وظروف الانتاج الأدبي وتشويقه في دراسة أقرب ما تكون إلى سوسيولوجية الأدب.



ويمكننا تلخيص هذه الفترة بأنها فترة انحسار، وفيها محاولات تبرير وتراجع، ولم تكون نسيجاً متكاملًا من الفكر النقدي. أما في براغ فقد كانت هذه الفترة مشمرة، حيث تحولت الشكلية الروسية إلى بنىوية تشيكية، وقام أعلام الحركة بالربط بين الأدب كمنظومة ذات خصوصية مع منظومات أخرى في المجتمع، وتعمقت الدراسات التحليلية للنصوص الأدبية والشعرية. ومع أن تنازلات وتراجعات علنية قد حصلت في هذه الفترة وما تلاها، إلا أن آثار هذه الحركة لم تمح؛ لأن روادها كانوا نقاداً قادرين، فظلوا يمارسون التحقيق والشرح، وإن لم تسمح لهم الظروف بالتنظير ورفع لواء الشكلية. وقد امتدت آثار الشكلية إلى الغرب من خلال دراسات نقدية عديدة، وأهمها كتاب النقد المرجعي «نظرية الأدب»<sup>(١٨)</sup>، المترجم إلى العربية.

ويمكننا أن نفهم نجاح هذه الحركة بالرغم من الضغوط الخارجية، لكونها أولاً نابعة من تحمس حقيقي للأدب والمعرفة ومن التزام صادق بالتغير والعلمية، وثانياً لكون أسلوبها سجالي واستفزازي مما جعلها تتصدر المعارك الفكرية، أي أن أصالتها واندفاعها قد ساهما في ترك بصمات وآثار واضحة. كما أن مسيرتها قد أثبتت قدرتها على تفسير الظواهر الأدبية الطليعية (وهو عمل عجز عنه النقد التقليدي)، وكذلك استطاعت أن تطبق مقولاتها ونظريتها على الأدب الروسي الكلاسي، (كأدب بوشكين وتولستوي)، وعلى الآداب الأوروبية (كروايتي «تريستام شاندي» لسترن، «دون كيخوت» لسرفانتس)، وعلى الأدب الأمريكي («هكليري فين» لمارك توين)، وعلى الآداب الشرقية («بانشا تنترا» و«ألف ليلة وليلة»)، مما أرسى قواعدا. وقد طبقت المنهجية الشكلية على فروع أخرى كالفولكلور والسينما؛ مما أدى إلى توسع نطاقها إلى ميادين معرفية مجاورة. وفي الستينات أعيد طبع بعض أعمال الشكليين في الاتحاد السوفياتي، ككتاب بروب: «مورفولوجية الحكاية الشعبية»؛ لاهتمام الأوساط الثقافية بها. ويمكننا القول إنها بعثت بشكل معاصر في جامعة تارتو، وأهم روادها يوري لوتمان<sup>(١٩)</sup>.

### أسس الشكلية الروسية

لقد تطرّقنا عند الحديث عن تاريخ حركة الشكليين الروس إلى بعض مفاهيمهم ومنطلقاتهم التي تطوّرت وتأقلمت من خلال النمو الداخلي للحركة من جهة والتفاعل مع الضغوط والتحديات الخارجية من جهة أخرى. والآن نناقش بعض مفاهيمهم ودعامات فكرهم بصورة أوسع وأعمق.

١ - الدعامة العلمية: كان منطلق الشكلية الروسية وصفيًا، لا يُعنى بنشأة النص. وقد حاربوا فكرة ميتافيزيقية الأدب بتركيزهم على مصطلح الخصوصية، وليس على مصطلح الجوهر. كانت منهجيتهم تشرّحية، ولهذا يكون استعمال «المنهج المورفولوجي» في وصف الحركة استعمالاً مُعبراً. لقد اهتم الشكليون بوجود الأدب وليس بأصله؛ لأن تفكيرهم وجودي لا ميتافيزيقي. وكان شغلهم الشاغل هو الإحاطة الوصفية

والتعبير نقدياً عن الظاهرة الأدبية. ومن هنا نرى أنَّ منطلق الشكليين علمي، لا بمعنى الدقة أو الصحة، ولكن بمعنى الاهتمام بالموجود وليس بالأصل، كما في التفكير الديني. ولكن المنطلق العلمي لا يعني بالضرورة المنهج العلمي كما يُطبَّق في العلوم الطبيعية؛ فالأدب يختلف مادةً وتكويناً عن الطبيعيات، ولكنه يعني أنَّ نقطة الابتداء هي واحدة في الشكلية الروسية وفي الموقف العلمي من العالم. وهذه النظرة عصرية، وإن كانت قاصرة إلى حدٍّ ما؛ لأنها لا تسأل كيف وجدت الظواهر، وإنما تكتفي بشرح هذه الظواهر وتحليلها ورصدها؛ فعلم الحيوان مثلاً لا يسأل كيف وُجدَ عالمُ الحيوان، وإن كان يدرس الهيئات والهيكل المختلفة وتطوُّرها من فصيلة إلى أخرى. أما السؤال عن وجود الحياة نفسها فسؤال ميتافيزيقي لا يُشيل عالمُ الحيوان.

ومن هذا المنطلق العلمي يمكننا أن نفهم كثيراً من ملامح الحركة الشكلية ودعائها، ومنها رغبتهم في تحديد الحقل الأدبي؛ فالتفكير العلمي تفكير ينحو نحو التخصص والتفرُّغ لقسم معيَّن من ميدان المعرفة الواسع، وهذا التخصص لا يكون اعتباطياً؛ والفرق بين دراسة عالم الحيوان وعالم الجماد يرتكز على أسس مُميَّزة لهذين العالمين. وهكذا رأى الشكليون أن يميِّزوا بين الأدب والكلام العادي، لكي يكونوا ميدان تخصص واضح؛ فقالوا بأنَّ للأدب خصوصيته، وعرفوه بأنه لغة تتمحور على مادتها اللغوية، وتُجسَّد طاقاتها الألسنية. وهذا التعريف يمكن أن يؤدي إلى منعطين: أولهما أنَّ الأدب يدخل تحت إطار اللغة، أو أنَّ الأدب يوازي اللغة. وقد اتُّبع هذان الطريقتان في تشعُّب الشكلية الروسية، وأديا إلى التوصل إلى مصطلح الأدبية (Literaturnost)، وهو العنصر الأدبي في نصٍّ ما. وفي أوائل الحركة كان التمييز يكتسب نبرة المطلق؛ فهناك نصوص أدبية، ونصوص عملية أو «لا أدبية». والغاية من الكلام العادي أو العملي أو العلمي التوصل إلى الإبلاغ، أما الأدب فغاياته الكلام نفسه، وجذب الانتباه إلى نسيجه ومكوّناته. وقد انتشرت مقولة بليخنوف عن «الكلمة المُقوِّمة ذاتها»، ومهدّت لفكرة استقلالية الأدب؛ فمن الخصوصية إلى الاستقلالية مسافة قصيرة، وهذا بدوره أوصل إلى منعطين: أولهما انعزالية الدراسات الأدبية عن المقومات الأخرى للمجتمع، مما أدّى إلى اتهام الشكلية بالهروبية والانفصالية؛ أمّا ثانيهما فقد وُقِّع بين استقلالية الأدب وقوانينه الخاصة به، ضمن إطار الكل الاجتماعي ونظّمه، وأصبحت علاقة الأدب بالمجتمع علاقة منظومة بمنظومة أخرى، وهنا تعدّدت الاتجاهات في رصد هذه العلاقة: هل هي علاقة موازية، أو جدلية، أو تقاطعية... إلخ؟

٢ - الدعامة الجمالية: كان منطلق الشكلية الروسية جمالياً، وليس نفعياً، أي أنَّ وظيفة الأدب كانت وظيفة استيطيقية؛ فهي لا تخدم غرضاً تعليمياً، أو أخلاقياً، أو اجتماعياً، وإنما الغاية منها الإدهاش وتجربة بكاراة الرؤية؛ فوظيفة النصّ تصعيد الإحساس والانفعال والإدراك، وهذا يفترض كسر قيود الرتابة بصدم القارئ أو إذهاله أو تغريبه. وهذا بدوره أدّى إلى دراسة مكثّفة للأدوات والاستراتيجيات الأدبية والسردية والشعرية التي تجعل القارئ يتقبّل النصّ كتجربة صاعقة. وعند الشكليين تطفئ التقية والوسائل

الأدبية على موضوع النص؛ لأنّ الغرض الأساسي هو إثارة الإدراك الحسيّ بالكلمة، وليس الإشارة إلى شيء آخر. وهكذا توصّل الشكليون من خلال هذا المنطلق إلى أنّ الصور التقليدية والمواصفات الأدبية تقلّل من حدّة الإثارة عند القارئ، وقالوا بأنّ الأدبية تكمن في الانقلاب على هذه الأعراف أو تجريدتها من غاياتها التقليدية؛ ولهذا حبّدوا معالجة السخرية والتهكّم، كما في أعمال «باختين»؛ كما أنهم فضّلوا تحليل النصوص التي تعتمد على ثراء لغوي يمكن رصده سمياً، وعلى تراكيب لغوية يمكن دراستها نحويّاً. وأكدوا على أنّ التواصل بين النصّ والقارئ لا يتمّ من خلال الصور البلاغية فقط، بل من خلال الصور السمعية والنحوية. استناداً إلى هذا كله نرى أنّ دور الأديب في المجتمع - عند الشكليين - محاربة الروتين والعادة والغموض الميتافيزيقي، وتقديم المادة الشعرية بشكل نُحِسُّ فيه بنضارة الأشياء وبكارتها، وبكثافة اللغة وسماتها. وهكذا ربط الشكليون بين العامل الحسيّ والإدراك الذهني. لقد انطلق الشكليون من نصوص مستقبلية تُصيّر على حسّيّة اللغة والكلمة، ومن نصوص أُكْمِيّة تلجّ على الإدراك العقلي للشعر؛ فليس غريباً أن يحصل تلاحم بين العقل والحسّ في النقد الشكلي.

لقد تعامل الشكليون مع الكلمة على أساس ارتباطها بالمعنى واستقلالها عن الواقع العيني؛ ولهذا تبنّوا ثلاثية سوسور: «الدال» (Signifiant)، و«المدلول» (Signifié)، و«العَيْن» (Réfèrent)، واهتموا مثله بشئائبة الدالّ والمدلول، منصرفين عن العَيْن أو المرجع المُحال إليه. وتوصّل النقاد الشكليون إلى أنّ ميزة الشعر أو النصّ الشعري تعدّد الدلالات، وليس الإبهام. وفي الغرب قام «أمبسن» مدفوعاً بهذه المقولة إلى دراسة نشرت في كتاب بعنوان: «سبعة أنماط لتعدد الدلالات».

٣ - الدعامة الأدبية: بدأت الشكلية الروسية من منطلق الشعر، والشعر الطليعي بصورة خاصة؛ فكان التجديد والابتكار في الشعر الدافع الأول الذي انطلقت منه شرارات الشكلية الروسية. وبما أنّ الشكل في الشعر أسهل تناولاً وأقرب إلى السطح، فقد تناوله الشكليون في البداية، فالبحور والوزن والقافية والصور البلاغية والتقسيمات الشعرية تواجها مباشرة. أما الرواية فتتدفق وتنساب، بحيث لا نُحِسُّ بشكلها الروائي، وإنما بجرى الأحداث. وسرعان ما اكتشف الشكليون الوحدة العضوية للغة الشعرية، وعلاقة الإيقاع بالتركيب. وقد اتفق ياكوبسون وتوماشفسكي على أنّ الوحدة الإيقاعية ليست التفعيلة كما في العروض التقليدي، بل هي البيت الشعري الذي يتشكل في مقطع إيقاعي - تركيبي. وقال الشكليون بضرورة تعدّي الصوتيات البحتة في الدراسات العروضية إلى دراسة وظيفة الصوتيات في تمييز المعنى أو ما سميّ بالفونيمية. وقد طبق ياكوبسون التحليل الفونيمي على الشعر التشيكي، واكتشف ثلاثة أسس لتنظيم الإيقاع: النبرة الدينامية، والنبرة الموسيقية، والكميّة. كما أنّ الصورة الشعرية استرجعت قيمتها في التحليل الشكلي، وقام ياكوبسون بدراسة أنماط الصور الشعرية في قصائد باسترناك، وتوصّل إلى أنّ صورته تنحو إلى الكناية والحجاز المرسل.

وقد تركت البداية الشعرية في النقد الشكلي بصماتها على نقد النثر والرواية؛ فقد تعامل الشكليون مع الأسلوب وأدواته عند تحليل النصّ الروائي، وميّزوا بين عنصرين في الرواية: «القصة» (fabula)، و«الحبكة» (sjuzhet)؛ فالقصة مجموع الأحداث (أي مادة الرواية)، أما الحبكة فوسيلة تقديم الأحداث، وهي أشبه ما تكون بالبنية.

لقد أدى الانتقال من الشعر إلى النثر إلى تعميق التحليل، من الشكل الخارجي إلى البنية الداخلية. واكتشف الشكليون أنّ الحبكة أهمّ من الشخصية الروائية. ولو ترجنا هذا إلى مجاز نحوي لقلنا: إنّ التركيب أهمّ من المفردات. وتأثراً بالنقد الشعري بحث الشكليون عن المقاطع أو «الموتيفات» المتكررة والمُعادة في النصّ النثري، وتوصلوا مثلاً في دراسة رواية «حجي مراد» لتولستوي إلى مبدأ التوازي في الشكل. كما أنّ فلاديمير بروب في دراسته الرائدة عن الحكايات الشعبية وجد أن أهم ما يميز هذه الحكايات هو التحوّلات، وليس الشخصيات. وقد توصل إلى تحديد التحوّلات وتسلسلها، والتي سمّاها «الوظائف» في الحكاية الشفوية الروسية.

أما التاريخ الأدبي فقد اتخذت دراسته مساراً جديداً عند الشكليين، مبتعدةً عن دراسة الأفكار وتطوّرها، وركّزت على الشرائح الأدبية والأساليب الفنية في عصور مختلفة؛ مما جعلها تكتشف أنّ التاريخ الأدبي ليس تطوّراً منتظماً، وإنما سلسلة متشابكة من التصادم والتحوّلات. أما الجنس الأدبي فكثيراً ما يتغيّر. كما علّمنا الشكليون - من خلال بحث جنس أدبي مُندرس أو هامشي؛ أو التلقيح بين جنسين أدبيين، كما فعل شك洛夫سكي، حين جمع بين الوثيقة والرواية.

وختاماً نقول: إنّ هذه الدراسة ليست إلا مدخلاً للتعريف بحركة نقدية من أهم الحركات الفكرية في القرن العشرين، ولن يمكننا فهم المدارس النقدية الحديثة كالبنوية إلا بالرجوع إلى أساسها الشكلي. أما مدرسة النقد الجديد التي نشأت في العشرينات في إنكلترا، ثم امتدّت إلى أميركا في الثلاثينات، ففيها كثير من أوجه التشابه مع الشكلية الروسية، وإن كانت على خلافها تنفر من مبدأ العلمية في دراسة الأدب.

يبدو لنا مما سبق أنّ الدراسة التحليلية الدقيقة والاهتمام بالعناصر التشكيلية الظاهرة والباطنة هي سمة النقد الحديث.

## الحواشي

(١) أهم هذه الدراسات هي:

- Victor Erlich , Russian Formalism: History - Doctrine (The Hague: Mouton, 1955).

- Tzvetan Todorov, "L'héritage méthodologique du Formalisme" in **Poétique de la prose** (Paris: Seuil, 1971).

(٢) أهم الإثنولوجيات المترجمة ما يلي :

- Lee Lemon and Marion Reis (trans.), **Russian Formalist Criticism: Four Essays** (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965).

- Ladislau Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), **Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views** (Cambridge: MIT Press, 1971).

- Tzvetan Todorov (trans.), **Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes** (Paris: Seuil, 1965).

كما أن أهم أعمال ياكوبسون وشكلوفسكي وبروب وباختين وأيخنيشوم قد تُرجمت أيضاً إلى الإنكليزية أو الفرنسية.

(٣) انظر :

- ر. ياكوبسون « الفونولوجيا وعلم الألفاظ » ، في مجلة الفكر العربي ، العدد (٨ - ٩) كانون الثاني - آذار (يناير - مارس) ، ١٩٧٩ ، ص ١٤٤ - ١٥٨ .

- فكتور شكلوفسكي « ما صعوبة العمل الأدبي ؟ » ، في مجلة الأقلام ، ٤ : ١٦ ، شباط - (فبراير) ، ١٩٨١ ، ص ٩٤ - ٩٨ .

Jennifer Speake (ed.), **A Dictionary of Philosophy** (London: Macmillan, 1979), P. 114. (٤)

Alex Preminger (ed.), **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton University Press, 1965), p. 287. (٥)

مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت - مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ١٧٨ . (٦)

Erlich, op. cit., p. 145. (٧)

Tony Bennett, **Formalism and Marxism** (London: Methuen, 1979). (٨)

Leon Trotsky, **Literature and Revolution** New York: Russel, 1957. (٩)

Bennett, op. cit., p. 29. (١٠)

Ibid., pp. 37 - 38. (١١)

Ibid., pp. 40 - 41. (١٢)

Erlich, op. cit., p. 44. (١٣)

René Micha, "Les oeuvres de fiction des Formalistes russes", **Critique**, 1970. (١٤)

Erlich, op. cit., p. 47. (١٥)

Ibid., p. 68. (١٦)

Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics** (New York: Philosophical Library, 1959). (١٧)

Rene Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature** (New York: Harcourt, 1956). (١٨)

(١٩) انظر مقدمة الكتاب التالي حول تمايز نظرية لوتمان عن البنيوية الغربية :

Yury Lotman, **Analysis of the Poetic Text** (Ann Arbor: Ardis, 1976).